



## Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /  
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

12 | 2016

Mapping gender. Old images ; new figures

---

### *Aaron Siskind, une autre réalité photographique*

Pavillon populaire, espace d'art photographique de la ville de  
Montpellier, 28 novembre 2014-23 février 2015

Mathilde Arrivé

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/8383>

DOI : 10.4000/miranda.8383

ISSN : 2108-6559

#### Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

#### Référence électronique

Mathilde Arrivé, « Aaron Siskind, une autre réalité photographique », *Miranda* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/8383> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.8383>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

---

## Aaron Siskind, une autre réalité photographique

Pavillon populaire, espace d'art photographique de la ville de Montpellier, 28 novembre 2014-23 février 2015

Mathilde Arrivé

---

- 1 En marge de la flamboyance pop de William Eggleston à la Fondation Henri Cartier Bresson (10 sept. - 21 déc. 2014) et des fantaisies urbaines de Gary Winogrand au Jeu de Paume (14 oct. 2014 - 8 fév. 2015), le public français a découvert pendant l'hiver 2015 un visage encore méconnu de la photographie américaine du XX<sup>e</sup> siècle à travers les travaux d'Aaron Siskind (1903-1991), présentés au Pavillon populaire de la ville de Montpellier en collaboration avec les archives Siskind du Center for Creative Photography de Tucson et la Aaron Siskind Foundation de New York<sup>1</sup>.
- 2 Au fil de sa longue carrière, entre 1930 et 1980, Siskind s'est essayé successivement à la photographie documentaire, à la photographie vernaculaire architecturale, au formalisme du Bauhaus et à l'abstraction photographique, au biomorphisme et au collage surréaliste (Mora 16) avant de se rapprocher des peintres expressionnistes abstraits. Sa riche trajectoire photographique, couvrant près d'un demi-siècle, semble contenir et retracer à elle seule presque toute l'histoire des styles photographiques de la période — à deux exceptions près : le photojournalisme des années 1950 et la *street photography* des années 1960, dont Siskind resta délibérément à la marge. Comment alors présenter une telle trajectoire artistique dans sa globalité ?
- 3 Gageure, diront certains. Tel est en tout cas le pari de cet évènement, présenté comme « une exposition monographique exhaustive, la première depuis plus de 30 ans, constituée de près de 250 tirages originaux »<sup>2</sup> et de nombreux inédits. De quoi « faire œuvre » d'un corpus qui n'a pas toujours reçu la faveur des critiques. Jusque-là en effet, le travail d'Aaron Siskind était demeuré assez confidentiel en France, même après la vague d'expositions organisées en 2003 à l'occasion du centenaire de sa naissance<sup>3</sup>. Souvent très partielles, ces expositions ne sélectionnaient qu'un seul pan de son œuvre, s'intéressant soit à son travail documentaire au sein de la *Photo League*<sup>4</sup>, soit à son virage vers l'abstraction photographique<sup>5</sup>, soit à ses liens avec l'expressionnisme

abstrait<sup>6</sup>. Pour ne rien arranger, Siskind, souvent associé à Harry Callahan et Frederick Sommer mais moins connu qu'eux, a longtemps souffert « d'une réputation intellectualiste », sa photographie étant jugée « difficile », voire hermétique (Mora 13).

- 4 On comprend alors le triple défi relevé par Gilles Mora, spécialiste de photographie américaine et directeur artistique du Pavillon Populaire depuis 2011<sup>7</sup>, en assurant le commissariat de cette exposition : d'une part, faire (re)découvrir Siskind au public français ; d'autre part, contredire l'accusation d'hermétisme en en faisant un photographe populaire ; enfin et surtout, envisager son œuvre comme un tout (Mora 14) et en dégager l'intelligence et la cohérence. Gilles Mora a en effet choisi d'envisager conjointement le « vérisme documentaire » et l'« expressionisme exacerbé » (14) de Siskind sans y voir de contradiction ou de compromission. L'occasion aussi d'en finir avec une certaine critique photographique qui s'est évertuée à mettre dos à dos enquête documentaire, recherche formelle, projet social et expression personnelle.
- 5 L'exposition n'en reste pas moins structurée de manière chronologique autour de quatre grands temps : « Les débuts : photographie documentaire et Photo League (1932-1941) » ; « Du formalisme à l'abstraction (années 1940 et 1950) » ; « L'époque de Chicago : expérimentations (1947-1971) » ; « Les voyages (années 1960, 1970, 1980) », le tout divisé en sous-sections, dans une scénographie déployée sur deux étages (les travaux de jeunesse en haut, ceux de la maturité en bas). Entre scènes de rue, scènes d'intérieur, enquête sociale, natures mortes, paysages, nus, et purs motifs abstraits, demeure une même dynamique créative : celle d'une transformation du monde par le regard et de sa mise en ordre par l'image. « I am only satisfied if I can take things that have tensions and conflicts, and then order them. Maybe the optimum is the order with tension continued », déclare Siskind. La cohérence de son œuvre n'est donc pas à chercher dans son allégeance à un style, une école ou un mouvement, mais dans son geste photographique qui, s'il se manifeste diversement au cours du temps, ne change pas fondamentalement. Et si la trajectoire de Siskind peut apparaître comme une série de ruptures, elle est en fait plutôt le résultat d'un désir constant d'articulation. Comme lui, on s'intéressera ici principalement à ce qui relie ses différents projets plutôt qu'à ce qui semble les séparer.

## Portraits de choses

- 6 De tous les apparents virages dans la carrière de Siskind, le plus frappant est certainement l'abandon de la photo documentaire, jugée trop « illustrative » (Siskind in Mora 187), au profit du formalisme — un virage qui s'explique par une progressive déprise du sujet, devenu secondaire par rapport à l'acte de voir. Siskind explique en effet :
 

For the first time in my life, subject matter as such had ceased to be of primary importance. Instead I found myself involved in the relationships of these objects so much so that the pictures turned out to be deeply moving and personal experiences. (« The Drama of the Objects, » 1945)
- 7 En effet, sa trajectoire est celle d'une intériorisation croissante de l'acte photographique, moins destiné à saisir une réalité extérieure qu'à exprimer une disposition intime. Mora parle d'ailleurs à ce sujet de « photographie interprétative » (19), où une sensibilité exacerbée et hyper-singulière côtoie la recherche d'une certaine impersonnalité<sup>8</sup>.

- 8 Mais la trajectoire artistique de Siskind est aussi celle d'un progressif rapprochement. Ce regard rapproché, myope, haptique, exacerbe l'expérience sensible et temporelle dans une poétique de la matière où l'œil est une main, et l'image photographique une chair. Ce toucher visuel, Siskind l'explore dans des surfaces texturées, capables de redoubler le grain du tirage : plis de la peau (« Bill Lipkind 33 », 1960), papier râpé, déchiré (« Kirkland 10 », 1949), peinture écaillée (« Jerome 21 », 1949), trous et rugosités, nœuds ou volutes végétales (« Seaweed 8 », 1953), cavités minérales (série « Martha's Vineyard Rocks », 1954), tissus froissés. Ce faisant, Siskind s'emploie à montrer l'intelligence des choses. Qu'il photographie un univers urbain, corporel, végétal ou minéral, c'est l'organicité des agencements qui est frappante. Et pour cause, chaque image est selon lui un « organisme » (Siskind in Mora 187), doté d'un ordre autonome que le photographe s'emploie à faire apparaître en même temps qu'il le crée, comme dans les volutes de « Chicago 30 » (1949). Point d'abstraction aride ici ni de complaisance décorative ou de simple maniérisme graphique, mais une vraie sensualité des matières et des formes qui garantit aux choses une présence renouvelée.
- 9 Car, loin d'un simple goût pour l'étrange (que l'on attribue parfois à Sommer), Siskind cherche autant à défamiliariser l'ordinaire qu'à remotiver l'insignifiant, comme le suggère le titre de l'exposition, « une autre réalité photographique ». Au fil de sa carrière, Siskind s'engage dans une quête de l'infra, dans une photographie apparemment sans événement, sans narration, sans instant décisif. Même le pouvoir référentiel des choses y semble délié, comme par exemple dans « Gloucester 1 » (1944). Sa photographie se caractérise par une attention aux choses minuscules, qu'il met en scène dans une « dramaturgie » qui en révèle la puissance poétique. Siskind s'intéresse aux formes fragiles, précaires, dont il fixe la disparition : fragments, débris, détritiques, jouet cassé (« North Carolina 2 », 1951), qu'il trouve autant dans les rues de New York que dans la campagne de la Nouvelle-Angleterre. Il offre par exemple une vision hallucinée de Chicago en ville fantôme dans « Chicago Nude » (1957) où seul un morceau de mur reste debout, révélant en arrière-plan un paysage en ruine, tel un théâtre de guerre. Et d'avouer : « What's always interested me a great deal is the whole business of disintegration ».
- 10 C'est dans ce goût pour la déliquescence que la poétique de la matière chez Siskind devient une poétique du temps, amplifiée par la dimension sérielle de son travail. Siskind, pourrait-on dire, photographie le temps, son passage, ses effets. Le temps est le sujet impossible de ces photos apparemment sans sujet, déclinée en de multiples variations au gré des différentes séries. Mais, plus largement, la temporalité est également une composante importante du protocole photographique de Siskind : c'est le temps (celui de la flânerie, de l'attention, de la mise en scène, de la série) qui préside invariablement à ses portraits de choses, dans des images très réfléchies, assez statiques, jamais spontanées, qui, en miroir, provoquent chez le spectateur une forme de pensivité, pour reprendre le mot de Roland Barthes dans *La Chambre claire*. Cette mélancolie donne lieu à une expérience visuelle toujours intense dans des photos qui semblent hantées — par le temps et par les autres images.

## « Parentés visuelles »

- 11 Siskind, on l'a dit, se met en recherche de surfaces (murs, chairs, terre, sable, écorce, asphalte) sur lesquelles se lisent des inscriptions (coups de pinceau, sillons, entrelacs,

biffures) dessinant un étrange alphabet, à la fois enfantin et complètement ésotérique, qui rappelle les graffiti de Brassai, ou encore ceux de Basquiat, en particulier dans la série des murs de « Chicago », que Siskind photographie en 1953, en 1957 et encore en 1960. Mais ses pictographes sont avant tout un désir affiché de parenté avec le langage pictural des Surréalistes (Joan Miro, Paul Klee, Roberto Matta) puis des Expressionnistes abstraits, en particulier Clyfford Still, Barnett Newman, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, et surtout son ami Franz Kline, lui-même inspiré par la calligraphie, auquel Siskind dédie une série (« Hommage à Franz Kline », 1972-1975), présentée dans la dernière salle de l'exposition.

12 Du fait, précisément, de cette dimension calligraphique (Traub in Mora 9), l'image chez Siskind est donc aussi potentiellement un dispositif réflexif, reflétant la photographie dans ses coordonnées les plus élémentaires : une empreinte sur une surface sensible. Dans nombre de ses images, la photographie se représente elle-même comme un support d'inscription, scandé par le rythme des formes et l'alternance des valeurs<sup>9</sup>, qui dupliquent le protocole du noir et blanc à l'intérieur de l'image, comme dans « Chicago 42 » (1952) « Uruapan 11 » (1955) ou « Acolman 4 » (1955).

13 Selon Richard Bonnet, ces images mettent en œuvre une « simplification » et une « radicalisation »<sup>10</sup> du regard pour obtenir une épure, présentant un ensemble de relations entre des formes élémentaires. En effet, l'attention de Siskind ne porte pas tant sur les objets photographiés que sur les *relations* entre ces objets, et sur la relation induite par l'image entre ces objets et le spectateur. Car que regarde-t-on dans une image si ce n'est la relation qu'elle crée entre nous et le monde représenté ?<sup>11</sup> Chez Siskind, l'acte photographique est justement l'opération privilégiée par laquelle l'artiste entre en relation avec le monde, avec le spectateur, mais aussi avec les autres images. Dans « Credo 1950 », Siskind explique :

Ce dont j'ai conscience et ce que je ressens, c'est l'image que je suis en train de faire, la relation de cette image avec d'autres que j'ai faites, et, plus généralement, sa relation avec d'autres images dont j'ai fait l'expérience. (Siskind in Mora 189)

14 Gilles Mora n'en dit pas moins lorsqu'il explique :

Siskind ne s'est jamais vu autrement que comme un hériter d'actes esthétiques antérieurs ou contemporains, à mille lieues d'une création spontanée, soudaine et sans antériorité, mais dans un flux de références nourissantes, assumées, puis dépassées. (17)

15 Car si la photographie de Siskind s'apparente souvent à une peau ou une chair, elle est aussi une toile — une toile abstraite, en particulier à partir des années 1960 lorsqu'il se rapproche des Expressionnistes abstraits. Certes, il n'a ni la gestuelle des *Actions Painters* ni le colorisme des *Color Field Painters*, mais il semble absolument faire sien les grands principes modernistes de la planéité et de la bi-dimensionnalité, qu'il transpose de la peinture à la photographie. Mais ce « nouveau pictorialisme » (Mora 14) non seulement contrarie l'impératif moderniste de la « pureté » des médiums, mais va radicalement à rebours de ce que Clement Greenberg identifiait comme le propre de la photographie : naturalisme, littérarité et narration, transparence et perspectivisme (Mehring 90-91). Paradoxalement, donc, Siskind défie certains dogmes du modernisme artistique américain tout en étant un de ses plus sincères émules. Quoi qu'il en soit, il offre un exemple inédit de « parenté visuelle » (Mora 16) entre peinture et photographie dans les années 1960, même si ce dialogue, pourtant audacieux, ne lui attirera pas les grâces de la critique photographique de son temps, soucieuse de

légitimer le médium en l'amarrant dans une pratique, un style et une identité distincts, « purement » photographiques.

- 16 Que l'on comprenne son travail comme une peinture photographiée ou une photographie picturale, il est à la fois absolument indiciaire (il s'agit de capter des traces) et fondamentalement iconique ou *poiétique* (il s'agit de fabriquer des images), pour un réalisme optique poussé si loin qu'il bascule dans la pure abstraction, voire dans un certain minimalisme.
- 17 La série des plongeurs, intitulée « Pleasures and Terrors of Levitation » (1956), montre des corps affranchis pour un instant des lois de la gravité décrivant une géométrie toute particulière sur la toile blanche du ciel. Cette série peut sembler une fantaisie visuelle un peu en marge du reste du corpus. Le Pavillon populaire a pourtant choisi d'en faire l'affiche de l'exposition, certainement du fait de sa dimension ludique et de son pouvoir captateur auprès du public. Mais, là encore, c'est la cohérence de la démarche de Siskind qui frappe : cette chorégraphie de corps suspendus rejoint les préoccupations développées dans le reste de son œuvre. On y retrouve en effet le geste de décontextualisation, le traitement graphique et abstrait du corps, la dimension dramaturgique, le protocole sériel, l'importance donnée au rythme visuel, la défamiliarisation et le défi lancé au temps.

[Image non convertie]

Aaron Siskind, « Pleasures and Terrors of Levitation » (1956), Pavillon Populaire, rez-de-chaussée (photographie de l'auteure).

## Conclusion : un oubli du monde ?

- 18 Trait d'union entre divers styles, périodes et pratiques, l'œuvre de Siskind livre une vraie recherche visuelle basée sur une exploration des ressources du médium et un travail d'articulation entre photographie et peinture. A ce titre, son travail complique certaines des polarités qui structurent le monde de l'art et ses discours, en particulier le dualisme formalisme/expressionnisme, réalisme/abstraction, indicialité/iconicité, intellectualité/sensibilité. Si son parcours au gré des différents styles et mouvements a des allures de papillonnage, Siskind aura en fait assimilé les leçons de chacun d'eux, traduites ensuite dans un langage visuel exigeant et très personnel.
- 19 C'est en tout cas le propos de cette exposition qui, sans didactisme appuyé et avec une grande sobriété, poursuit une démarche de réhabilitation. La perspective est, nous semble-t-il, globalement hagiographique, puisque l'exposition laisse sous silence quelques-unes des zones d'ombre dans la carrière de Siskind, en particulier eu égard au *Harlem Document Project* qu'il a dirigé. Le propos est pourtant plus critique dans le catalogue de l'exposition « The Radical Camera, New York's Photo League, 1936-1951 », comme le rapporte Marie Cordié Levy :

Comme l'explique Maurice Berger dans le catalogue de l'exposition, ces photographies reproduisent les clichés d'un Harlem de misère, d'un endroit où l'on vient s'encanailler, 'the Mecca of the New Negro', comme on l'appelait dans les années 20. Le *Harlem Document Project* fut un fiasco. Malgré son progressisme, Aaron Siskind ne mentionne ni les musiciens, ni les intellectuels qui ont donné à Harlem son caractère, omet de consulter les habitants sur l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes, et les photographes africains américains tels que James Van Der Zee, Marvin et Morgan Smith ou Gordon Parks qui ont à cœur de renverser les stéréotypes sur ce quartier. Il reconnaîtra plus tard son erreur : 'Our study was

definitely distorted. We didn't give a complete picture of Harlem. There were a lot of wonderful things going on in Harlem. And we never showed most of those.' (Cordié Levy 8)

- 20 On perçoit dans cette dernière phrase un profond regret dont cependant l'exposition ne dit rien, alors qu'il détermine très certainement les choix ultérieurs de Siskind : après cet échec (du reste, relatif), il se détournera définitivement de la photographie documentaire, sociale et engagée pour le formalisme. Mais, en cela, il ne fait pas exception : il suit en fait la même trajectoire que nombre d'artistes de la période, tels les peintres Expressionnistes abstraits qui avaient été nombreux à débiter leur carrière au WPA avant de se tourner vers l'abstraction (Mehring, 88). Et, de fait, les photos documentaires que Siskind prend à Harlem au sein de la *Photo League*, bien que techniquement virtuoses, sont de loin bien plus lisses et plus convenues que certaines de ses natures mortes — inattendues, vibrantes. Comment, alors, comprendre aujourd'hui son échappée dans un univers intérieur, potentiellement autarcique et absolument décroché du monde social ? La sur-attention de Siskind aux choses serait-elle un oubli du monde ?

## BIBLIOGRAPHIE

Mora, Gilles (dir.). *Aaron Siskind : une autre réalité photographique* [Catalogue d'exposition]. Malakoff : Hazan, 2014.

Cordié Levy, Marie. « The Radical Camera, New York's Photo League, 1936-1951. » *Transatlantica* 2011 : 2, 8. <https://transatlantica.revues.org/5609>. Web. Consulté le 9 septembre 2015.

Mehring, Christine. « Siskind's Challenge : Action Painting and a Newer Laocoon, Photographically Speaking. » *Yale University Art Gallery Bulletin*, Photography at Yale (2006) : 86-107.

### Ressources en ligne

Lien vers le Pavillon populaire : <http://www.montpellier.fr/506-les-expos-du-pavillon-populaire.htm>

Lien vers le site de l'artiste : <http://www.aaronsiskind.org>

Lien vers l'entretien de Gilles Mora (avec Richard Bonnet), « La réalité d'Aaron Siskind » : <http://info.artetv.fr/fr/photographie-la-realite-daaron-siskind>

## NOTES

1. Le catalogue de l'exposition est publié chez Hazan pour l'édition française et aux Presses Universitaires du Texas pour l'édition américaine (*Aaron Siskind: Another Photographic Reality*. University of Texas Press, 2014. Hardcover, 200 pages ; 150 photographies). Livre en grand format richement illustré, la catalogue propose une introduction de Charles Traub, un article de Gilles Mora et, en annexe, une bibliographie sélective ainsi que deux textes signés d'Aaron Siskind :

« Credo 1950 » et « The Drama of the Objects », initialement publié en juin 1945 dans *Minicam Photography* (Vol. 8, No 9, pp. 20-23, 93-94).

2. Extrait de la présentation de l'exposition sur le site du Pavillon populaire. <http://www.montpellier.fr/506-les-expos-du-pavillon-populaire.htm>. Web. Consulté le 6 juillet 2015.

3. Lien vers la liste des expositions sur Aaron Siskind : <http://www.aaronsiskind.org/exhibitions.html>. Web. Consulté le 6 juillet 2015.

4. Citons par exemple « The Photo League: Harlem Document and Related Works » (28 février-25 mai 2003) à the International Center of Photography and the George Eastman House ou, plus récemment, « Aaron Siskind's *Harlem Document* » (8 mars-20 juillet 2014) au Museum of Fine arts en Floride.

5. Par exemple « Aaron Siskind » (24 juillet-27 septembre 2003) au Museum of Contemporary Photography de Chicago ; « The Thing Itself » (13 janvier-10 mai 2009) à Chicago ; « Aaron Siskind and Abstract Photography of the 1950s and 60s » au Virginia Museum of Fine arts.

6. « Aaron Siskind : An Abstract Expressionist Eye with Franz Kline, Willem de Kooning, Barnett Newman, and Hugo Weber » (30 octobre-6 décembre 2003) à la galerie Andrea Rosen de New York.

7. Gilles Mora fut rédacteur en chef de la revue *Les Cahiers de la photographie* de 1981 à 1993, directeur de collection aux Éditions du Seuil entre 1992 et 2007, directeur artistique des rencontres internationales de la photographie de 1999 à 2001. Depuis 2011 et sa prise de fonction en qualité de directeur artistique du Pavillon populaire, il a composé un programme d'expositions cohérent où se trame, d'un événement à l'autre, son goût pour une photographie sensible et sociale, souvent au profit d'une sorte d'anthropologie urbaine par l'image. Nombreux sont les échos entre la rétrospective Siskind et des expositions antérieures, que l'on pense à « Brassäi en Amérique » (17 juin-30 octobre 2011), à « Apocalypses, la disparition des villes. De Dresde à Detroit (1944-2010) », (18 novembre 2011-12 février 2012), ou encore à la « Rétrospective Ralph Eugene Meatyard » (21 octobre 2010-30 janvier 2011).

8. Certains paysages (en particulier la série des images numérotées de « Chicago Façade » de 1957) rappellent la neutralité des nouveaux topographes.

9. On retrouve ici presque littéralement le dispositif deleuzien du « murs blancs/trous noirs » qui préside selon le philosophe à l'organisation de toute image et de son sens, entre signifiante et subjectivation : « la signifiante ne va pas sans un mur blanc sur lequel elle inscrit ses signes et ses redondances. La subjectivation ne va pas sans un trou noir où elle loge sa conscience, sa passion, ses redondances. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, (1980) 1991, 205).

10. Richard Bonnet, « La réalité d'Aaron Siskind », reportage sur l'exposition et entretien avec Gilles Mora. <http://info.artetv.fr/photographie-la-realite-daaron-siskind>. Web. Consulté le 10 septembre 2015.

11. Je paraphrase ici John Berger, qui déclare : « We never look just at one thing/person; we are always looking at the *relation* between things and ourselves » (John Berger. *Ways of Seeing*. Penguin Modern Classics, 1972, 9).



---

## INDEX

**Keywords** : Aaron Siskind, American photography, Photo League, formalism, photographic abstraction, expressionism, Pavillon populaire in Montpellier

**Thèmes** : Photography

**Mots-clés** : Aaron Siskind, photographie américaine, Photo League, formalisme, abstraction photographique, expressionnisme, Pavillon populaire de Montpellier

## AUTEUR

**MATHILDE ARRIVÉ**

Maître de conférences

Université Paul-Valéry Montpellier 3

mathilde.arrive@univ-montp3.fr